

been more engaging than this one. Thus, the hoped-for «contagion» fails to develop. *Contagio* does not achieve that tightly-knit reconstruction of a baffling tragedy, highly dependent upon change, full of cruel ironies and suggesting major enigmas and doubts about the recapturing of events in writing, which we find in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*, a work to which del Amo's has numerous similarities.

Nevertheless, there are strengths: the portrayal of orphans making their way and of how strong affection, or the loss of it, can be ruinous in later life; well-told family sagas; the adept use of Adelina's perspective to convey her idyll with her brother, the latter's to portray the revolutionary plot as a fairy tale, and especially Manuel's to tell his own life (which, like Adelina's notebook, could have yielded an entire novel). All aspects of Manuel's lonely, desperate bachelorhood, conveyed in a fine impressionistic flow, strongly recall Unamuno's Augusto Pérez (*Niebla*) and the decadent novel in general. They give a deeper meaning to the notion of fate, chance, and (in)opportune timing, as do the use of abrupt time shifts and the pattern of moments or periods of bliss being dashed by great anguish. Recurring images of fragmentation seem to symbolize not only personal traits or circumstances but, more broadly, man's helplessness against fate, his futile attempts to sort out his memories and his destiny. And probably also the writer's project of fashioning from so many fragments of human experience a unified text, this text — a promising if not fully successful one.

University of Wisconsin-Madison

WILLIAM R. RISLEY

Luis García Montero. *Las flores del frío*. Madrid, Hiperión, 1991, 78 pp.

Más madurez y, quizás, más frialdad trasuntan estos temas de García Montero en relación a sus libros anteriores. Este complicado manejo de una expresión lírica simple a la vez que original se nota sobre todo en relación a *El jardín extranjero* / *Poemas de Tristia* (1989, pero que reúne poemas que datan de entre los años 1979 y 1982). *Diario cómplice* (1987) sigue siendo su obra más sustancial y novedosa. *Las flores del frío* destaca, sin em-

bargo, no como un libro más, sino como un ejercicio consumado de un lenguaje asentado y propio.

Notable es la práctica de una acentuación suave, con predominio de asonancias tanto en el interior como en el remate de los versos, y una dosificación notable de pausas y censuras, para producir un lenguaje que parece irse deshaciendo a lo largo de cada texto. Este arte de las pautas genera, curiosamente, una fluidez en que los silencios no alcanzan a interrumpir la caída verbal. En sus mejores momentos, las asonancias van disimuladas en el oírse de este discurso; pero su presencia explícita en algunas canciones hábilmente romanceadas en la primera parte del libro tampoco son nada impertinentes. El efecto que produce la lectura es cierta sensación de irse desintegrando a partir de la enunciación relativamente clara de los temas al comienzo. Ello culmina casi siempre en un sentido bastante informal de los finales, como si estuvieran ya resueltos en el decurso del poema y, por tanto, fuera innecesaria imprimirles énfasis.

Esta sensación de que los poemas se van deshaciendo se consigue a través de una hábil recurrencia a las expectativas del lector para luego sabotearlas. El lector se siente leyendo un discurso conocido, para rápidamente darse cuenta de que la línea de indicatividad no lo lleva a lo predecible, sino que lo arrastra, de sorpresa en sorpresa, a apariciones imaginarias impredecibles aunque siempre convincentemente extraídas del tono básico del enunciado lírico. Esto ocurre y vuelve a ocurrir en los poemas más logrados. Lo más sorprendente es que esta treta del hablante que se sabe construyendo un verbo a partir de lo sentimental, no desemboca en el efecto patético ni en los fáciles cambios de régimen de la antipoesía. Todo aquí es frío al tiempo que de fuerte tonalidad afectiva. Es fácil entender esta frialdad de lo afectivo cuando nos enfrentamos a los paradigmas de la resignación o a los del amor que se percibe como una gracia (no divina sino directamente emanada de la mujer) o como una inminencia.

García Montero es un maestro en la construcción de estas texturas en disolución, de esta danza verbal alrededor de presencias que no se manifiestan, donde no existe ni existirá nunca la sensación de plenitud. Su arte de los finales en digregación, como en «Nueva salutación al optimista», recuerdan algunos estudios de Chopin, pero no en cualquier interpretación: más bien las de Arrau o Barenboim. Es una danza en que la lentitud del compás crea

una tal dilatación del tempo que a veces los poemas parecen no terminar, sino detenerse, como se propone explícitamente en «Larra»:

A la casa del frío
regresaré mañana, cuando el tiempo
exponga sus razones
y el corazón pregunte
lo que falta por ver,
cuántos latidos
pueden quedarse para detenerse (61).

El poeta mismo se convierte en un largo final (en que, por cierto, nada termina).

No es una poesía inocente. Hay una explícita gana de hundimiento en la negatividad, aunque sin mucha convicción. En todo caso, no se trata de la negatividad del mal, sino del frío. Se dice claramente en «Canción ofendida»: «No son flores del mal lo que ha vivido. / Son las flores del frío, / Baudelaire». Es una aventura por ciudades y espacios derruidos, pero no a la manera de, por ejemplo, un Borges, donde está el aliciente del misterio de casas «vistas» a través de ventanas herméticamente cerradas; en *Las flores del frío* se trata de una especie de desalojamiento, un verse en las calles, como en «Ciudad impura» (20): «y el tráfico muy lento, derruido, / y los portales hechos de ceniza, / y los pasos en hueco». Es una vida que transcurre en exteriores, automóviles, a lo largo de ciudades como las andaluzas, Buenos Aires, Nueva York, donde la sensación de perderse funda la «nostalgia de uno mismo» (63). Son viajes sin prisa, como el de «Barriada del Pilar», cuyo final es el detenerse del automóvil:

Si no tenemos prisa, le dice, mientras vuelve
a frenar y la besa
con los ojos cerrados un momento.

El libro está dividido en cuatro partes: «Definición del frío», «Casa en ruinas», «Irene» y «Definición del alba». Ninguna de las imágenes alrededor de las cuales se va descomponiendo los poemas, tiene un contenido metafórico o simbólico explícito por encima del que quiera conferirle el lector. Hay una limpia objetividad: los espacios se van superponiendo y sucediendo, enriqueciéndose mutuamente. No se construyen instancias de salvación. El acto poético se realiza en su segura marginalidad. Con modesta

arrogancia, se descarta el entusiasmo como tono básico de estos discursos, en la medida en que cualquier entusiasmo implicaría el abandono de uno mismo.

Lo sé. Mi juventud es fría
a fuerza de conciencia,
pero aquí estoy
cansado de mirar el abandono
de los entusiasmados.

No debe parecer extraño que estos versos sean, quizás, los de mayor carga «ideológica» en todo el libro.

The Ohio State University

JAIME GIORDANO

Aurora de Albornoz. *Cronilíricas: (collage)*. Madrid, Juan Pastor, 1991, 149 pp.

Fue la propia Aurora de Albornoz la que en su *Hacia la realidad creada* (1979) planteó una teoría del «collage» como un préstamo con «fines estéticos», a partir de los ejemplos juanramonianos del *Diario de un poeta recién casado*. En aras de aquella definición, este volumen de evocaciones, recuerdos y memorias es un palimpsesto que esconde intertextos de los personajes conocidos, paisajes recorridos o libros recordados por la autora a lo largo de sus lecturas, críticas y viajes. La escritura se presenta con una ordenación temporalmente ascendente durante la década de los ochenta hasta verse interrumpida por el súbito fallecimiento, pero el discurso es anacrónico, ya que mariposea por los recovecos del olvido entre un costado y otro de la intensa vida de Aurora.

La principal fuente intertextual es Juan Ramón Jiménez gracias al amplio abanico de citas que nacen de la bibliografía del «andaluz universal» tantas veces comentada o editada por la discípula. Por ello, se escucha *Espanoles de tres mundos*, en especial, el apartado de los de otro mundo. Así las notas necrológicas de *Cronilíricas* recogen los tonos de las paradojas expresionistas de Jiménez como cuando se habla de hacerse a «la idea de la muerte de Blas, digo, a la vida total de Blas de Otero» (19). Otras veces es «Espacio» el que se refugia en los jardines de «St. John the Divine» de *Diario de un poeta recién casado* para seguir cantando a través